

## L'ironie tombale

Claudia Almeida

Volume 19, numéro 1, 2007

Nancy Huston : dialogues transculturels

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/019333ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/019333ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (imprimé)

1916-7792 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Almeida, C. (2007). L'ironie tombale. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 19(1), 71–79. <https://doi.org/10.7202/019333ar>

### Résumé de l'article

À partir des réflexions théoriques de Linda Hutcheon, nous étudierons deux exemples de construction ironique dans *Tombeau de Romain Gary* : le titre et le refrain. En ce qui concerne le titre, le sens littéral représente le tombeau en tant que genre littéraire qui surgit au XVI<sup>e</sup> siècle; le sens possible se fait par les critiques et les analyses, littéraires et biographiques, qui forment la charpente d'un essai; l'entre-deux aboutit à l'érection d'un tombeau pour un écrivain qui n'en a jamais eu un. Le refrain accuse l'inadéquation de la question posée à la mère et la critique perçante et moqueuse de la féministe qui signale le caractère maladif de la relation entre Romain Gary et sa mère, Nina. Les rapports entre les images de la mère, l'une bâtie par Romain Gary dans *La promesse de l'aube* et l'autre par Nancy Huston dans *Tombeau de Romain Gary*, produisent le troisième sens de l'ironie.

## L'ironie tombale\*

par

Claudia Almeida  
Universidade do Estado do Rio de Janeiro

### RÉSUMÉ

À partir des réflexions théoriques de Linda Hutcheon, nous étudierons deux exemples de construction ironique dans *Tombeau de Romain Gary*: le titre et le refrain. En ce qui concerne le titre, le sens littéral représente le tombeau en tant que genre littéraire qui surgit au XVI<sup>e</sup> siècle; le sens possible se fait par les critiques et les analyses, littéraires et biographiques, qui forment la charpente d'un essai; l'entre-deux aboutit à l'érection d'un tombeau pour un écrivain qui n'en a jamais eu un. Le refrain accuse l'inadéquation de la question posée à la mère et la critique perçante et moqueuse de la féministe qui signale le caractère maladif de la relation entre Romain Gary et sa mère, Nina. Les rapports entre les images de la mère, l'une bâtie par Romain Gary dans *La promesse de l'aube* et l'autre par Nancy Huston dans *Tombeau de Romain Gary*, produisent le troisième sens de l'ironie.

### ABSTRACT

Based on Linda Hutcheon's theoretical writings, this paper aims at studying two examples of ironic composition in *Tombeau de Romain Gary*, namely the title and the refrain. The title's literal meaning first refers to the tombeau, a literary genre born in the sixteenth century. Another possible meaning appears through literary and biographical analyses as well as criticism, which account for the framework of an essay; then, in the in-between appears a tombstone, a tombeau, for a writer who was never buried. The refrain highlights

---

\* Version remaniée d'une communication présentée au colloque *Nancy Huston: dialogues transculturels / Transcultural Dialogues* qui s'est tenu au Mount Royal College, à Calgary les 20 et 21 mai 2004.

the inadequacy of the question asked to the mother, and reveals the feminist writer's abrasive and ironic criticism when she underlines how unhealthy Roman Gary's relationship with his mother Nina proved to be. Finally, the comparisons between the two mother images, one provided in Romain Gary's *La promesse de l'aube* and the other by Nancy Huston's *Tombeau de Romain Gary* create a third ironic meaning.

---

Linda Hutcheon (1994) réfléchit à propos de l'ironie à partir de l'identification de certaines caractéristiques fondamentales. D'abord, l'ironie est un processus communicatif. Il y a toujours une intention ironique de la part de l'énonciateur ou de la part du lecteur, ou des deux en même temps (bien qu'ils puissent prendre des chemins différents dans la construction ironique). Ainsi, l'ironie établit toujours un type quelconque de communication.

Pour réfléchir sur ce processus communicatif, on identifiera trois questions à développer: la route, l'échange et le terrain.

L'ironie a lieu au cours d'un fil entre le dit et le non-dit. Une route étroite bordée par le sens littéral et explicite de l'énoncé et le sens possible (caché). L'ironie n'est pas exactement ce qui n'est pas explicite (le non-dit), mais le résultat d'une évaluation de l'énoncé qui aboutit à un choix d'interprétation. L'idée d'oscillation représente bien la construction du sens ironique: c'est le mouvement oscillatoire entre les deux bords de la route qui crée le troisième sens, le sens possible, entre le dit et le non-dit.

Dans la construction ironique, donc, le dit n'est pas oublié au profit du non-dit, c'est-à-dire le sens littéral de l'énoncé ne peut pas être abandonné. Les deux bords de la route font partie d'un ensemble qui ne peut pas être morcelé, au risque de compromettre les possibilités d'utilisation de la route; donc, le parcours se fait entre les deux bords, sur la route.

Cette route, où l'ironie se fait, a besoin d'un terrain convenable qui accepte le matériel avec lequel la route est construite: un énoncé ironique ne l'est vraiment que s'il est identifié en tant que tel. Cette identification dépend de la

reconnaissance de certaines caractéristiques du code utilisé par un certain groupe ou, selon Linda Hutcheon, par chaque communauté discursive.

I have suggested that discursive communities do not come into being as the result of sharing irony together; they are what makes irony possible in the first place. The many discursive communities to which we each belong in our different ways can, of course, be based on things like language, race, gender, class, and nationality – but they might also encompass all the other elements that constitute (or are made to constitute) our identities. The infinite variations and combinations possible are what make irony both relatively rare and in need of marks and signals (Hutcheon, 1994, p. 195).

L'ironie n'est donc pas universelle. Tant pour être ironique que pour reconnaître l'ironie, on a besoin d'un code commun au groupe. La route ne peut être construite que dans un terrain spécifique.

Au sein des communautés discursives, pour que l'ironie existe vraiment, il faut qu'il y ait un échange entre l'énonciateur et le lecteur. Et dans cet échange, c'est le lecteur qui a le dernier mot; c'est lui qui décide s'il y a ou non ironie.

Si l'énonciateur a une intention ironique, celle-ci ne se réalise que par la confirmation (l'identification) du lecteur.

The interpreter may – or may not – be the intended addressee of the ironist's utterance, but s/he (by definition) is the one who attributes irony and then interprets it: in other words, the one who decides whether the utterance is ironic (or not), and then what particular ironic meaning it might have. This process occurs regardless of the intentions of the ironist (and makes wonder who really should be designated as the "ironist") (Hutcheon, 1994, p. 11).

L'ironie est donc le résultat de l'interaction entre l'auteur et le lecteur. L'intention ironique toute seule n'est pas suffisante pour assurer la réalisation de l'ironie. Le lecteur doit comprendre ou plutôt construire l'ironie pour que celle-ci se réalise vraiment. Si un énoncé intentionnellement ironique n'est pas compris comme tel, en vérité il n'y a pas d'ironie. Par contre, où il n'y a aucune intention ironique, l'ironie peut se faire par

le truchement de la lecture qui en résulte. L'auteur perd donc le contrôle sur son texte.

Donc, l'ironie est toujours intentionnelle, de la part de l'énonciateur ou de la part du lecteur. La recherche des intentions ironiques de l'énonciateur n'est donc pas suffisante pour rendre compte du fonctionnement de l'ironie, car celle-ci peut être identifiée et, par conséquent, exister à l'insu de l'énonciateur. Par contre, concentrer l'étude seulement dans les interprétations des lecteurs risque de donner un caractère trop subjectif à la recherche.

Nous allons donc essayer d'étudier l'ironie du point de vue du lecteur (le nôtre, en l'occurrence), en tenant compte des aspects décrits ci-dessus, c'est-à-dire la configuration des trois sens (le dit, le non-dit et l'entre-deux) et la communauté discursive où l'ironie se fait. À partir du *Tombeau de Romain Gary* (Huston, 1995), nous allons examiner deux «cas» qui nous semblent particulièrement intéressants. En ce qui concerne le premier exemple, il s'agit du titre même.

À première vue, on s'attendrait à un texte qui rend hommage à un auteur disparu, suivant à peu près la pratique d'écriture des tombeaux du XVI<sup>e</sup> siècle, en France. Selon le *Dictionnaire des lettres françaises*, le tombeau était «un recueil de pièces funèbres et laudatives en l'honneur d'un mort plus au moins illustre» (Grente, 1951). Après la lecture, on n'en est pas déçu: il s'agit vraiment d'un hommage à Romain Gary. Le sens littéral, le dit, est confirmé.

Cependant, on se rend compte qu'il n'y a pas que ce sens-là. Si on insiste à regarder, on voit que ce n'est pas qu'un hommage. Les critiques et les analyses, littéraires et biographiques, forment la charpente d'un essai. Les citations de l'œuvre et les références à la bibliographie sur Romain Gary assurent la *scientificité* du texte. Le *Tombeau* ne montre pas simplement des opinions d'une écrivaine: les affirmations et les conclusions sont ancrées dans une étude méticuleuse et perspicace de l'œuvre, de la vie et des rapports possibles entre les deux.

Alors, dans le *Tombeau*, on ne peut pas choisir entre le dit (tombeau) et le non-dit (essai) du titre. À partir du moment où ces deux sens-là sont identifiés, la forme elle-même devient

indécise. L'oscillation entre les deux finit pas créer un troisième sens qui se caractérise par l'indéfinition: une sorte de fusion du dit et du non-dit.

La lecture du texte et de la bibliographie sur Romain Gary corrobore et affine ce troisième sens provoqué par l'oscillation entre le tombeau et l'essai qui configure le caractère ironique du jeu.

Roman Kacew a choisi comme pseudonyme et, puis, comme vrai nom, son nom de guerre: Gary. Ce nom vient du russe «gari», qui est l'impératif du verbe «brûler». En 1974, la création d'Émile Ajar, son dernier pseudonyme connu jusqu'à présent, empruntera aussi à la langue russe son origine, «ajar» signifiant «braise». En 1980, à l'occasion de sa mort, le feu se manifeste à nouveau: il se brûle la cervelle avec un coup de revolver. Ce suicide avait été bien préparé, et toutes les instructions *post mortem* avaient été prévues dont le désir de ne pas être enterré, mais incinéré. Cette volonté a été respectée, et ses cendres ont été jetées dans la Méditerranée. Alors, Romain Gary n'a jamais eu de sépulture, de tombeau.

Bâtir un tombeau pour Romain Gary signifie donc lui imposer un emplacement qu'il n'a jamais voulu. Sous cette perspective, l'hommage et le défi se mélangent et produisent l'ironie.

La troisième figure, créée par l'oscillation de deux autres, bien que formellement indéfinie, nous suggère la forme d'un tombeau vide, d'un cénotaphe: une façade où les inscriptions rappellent la vie et l'œuvre du disparu, mais pas seulement dans un but laudatif. Il ne s'agit pas, en vérité, d'écrire, ni pour ni contre, mais sur Romain Gary. Ainsi, le *Tombeau de Romain Gary* accomplit ironiquement l'un des désirs de l'écrivain disparu: «il n'y a qu'une chose qui compte, être ou ne pas être cité; et j'appartiens, moi, à la vraie race maudite qui est celle des écrivains que l'on ne cite jamais» (Lévy, 1991, p. 68-69).

La dernière phrase du livre confirme le vide du tombeau: «Roman pas mort». Citée sans guillemets, ce qui montre l'appropriation qu'en fait Nancy Huston, cette phrase est la dédicace écrite par Émile Ajar dans l'exemplaire de *Gros-Câlin* offert à André Malraux.

Le cénotaphe contient donc des textes *sur* Romain Gary et *de* lui.

Un second exemple de construction ironique dans le *Tombeau*, est la création d'une sorte de refrain qui est repris plusieurs fois.

Dans le *Tombeau*, Nancy Huston suit un parcours chronologique en établissant des rapports entre la vie et l'œuvre de Romain Gary. Dès le début, Nina Kacew, la mère de l'écrivain, est présentée sous un angle qui met en relief son caractère dominateur et l'influence implacable qu'elle exerce sur son fils. Nancy Huston ne laisse aucun doute à propos de son opinion en ce qui concerne les attitudes de Nina et celles de Romain Gary envers sa mère: «Si tu avais tant de mal à exister, n'était-ce pas, entre autres, parce que ta mère avait décidé "pour" toi, contre toi, sans toi, à l'avance, de ta vie entière?» (Huston, 1995, p. 21).

La féministe qui a eu deux mères (sa mère a quitté la maison quand elle avait sept ans et sa belle-mère a joué le rôle de mère), auxquelles elle dédie son deuxième livre – *Dire et interdire* (Huston, 1980) – et pour laquelle les rapports entre mère et enfants sont un sujet récurrent (Huston, 1990, 1994, 1998), cette écrivaine ne va pas perdre l'occasion d'accuser ironiquement le caractère maladif de la relation entre Romain Gary et Nina.

Dans un texte qui n'a pas beaucoup de divisions formelles, ce qui peut être appelé le deuxième chapitre (pages 17 à 96 sur les 115 qui commencent à la couverture et finissent à la table des matières) sera divisé par un refrain qui finit par «Comme ça, maman?».

Ce refrain se répète quatre fois (Huston, 1995, p. 29, 51, 60, 83) et fait des pauses textuelles en corrélation avec l'âge de Romain Gary. On le retrouve pour marquer les décennies de l'écrivain: «Le temps passe. Tu as trente ans; tu arbores un blouson de cuir et une fine moustache. Comme ça, maman?» (Huston, 1995, p. 29).

La structure du refrain ne varie pas: le temps passe toujours, Romain Gary change de vêtements et pose toujours la même question à sa mère.

Ici, l'ironie se fait par la mise en relief de l'inadéquation de la question posée à la mère. Qu'un fils demande l'opinion de sa mère en ce qui concerne les vêtements qu'il porte n'aurait, pas de double sens, *a priori*. Mais la répétition de la question jusqu'à soixante ans accuse les liens de dépendance que Nancy Huston veut rendre explicites et dont elle se moque. Cette critique est encore plus perçante quand on se rend compte que la première fois que la question est posée, Nina était déjà morte (elle est décédée en 1942 quand Romain Gary avait 28 ans).

Le milieu du refrain qui se modifie selon les changements d'habits de Romain Gary suggère un troisième sens, construit à partir de la reconnaissance du double sens de la question: bien que le temps passe, Romain Gary ne change que de vêtements. Ses attaches à sa mère sont tellement fortes qu'il ne réussit pas à s'en débarrasser.

Dans ce refrain, la structure ironique est beaucoup plus évidente que dans le titre, car l'énonciatrice du texte a préparé le terrain pour que cela ait lieu. Dès le début, elle signale le rôle joué par Nina dans la vie et dans l'œuvre de son fils. Ainsi, n'importe quel lecteur du *Tombeau* est capable de reconnaître l'ironie dans le refrain. Dans le titre, en revanche, il faut que le lecteur connaisse préalablement le sens de genre littéraire du mot «tombeau». Donc, l'ironie du titre ne se réalise que dans une certaine communauté, celle des gens qui étudient la littérature ou qui ont un bagage de lecture assez consistant pour pouvoir reconnaître les sens de «tombeau».

Cependant, une autre possibilité ironique est visible dans ce refrain pour ceux qui connaissent l'œuvre de Romain Gary, ou qui ont lu, au moins, *La promesse de l'aube*. Dans ce texte, où il est question justement de Nina, ou plutôt de son dévouement à son fils, nous apprenons que, souvent, elle demandait à son fils de lever ses yeux bleus vers le ciel:

Souvent, avant de m'endormir, je voyais ma mère entrer dans ma chambre. Elle se penchait sur moi et souriait tristement. Puis elle disait:

– Lève les yeux...

Je levais les yeux, ma mère demeurait penchée sur moi et souriait tristement. Puis elle m'entourait de ses bras et me serrait contre elle (Gary, 1980, p. 67).



Cette demande de Nina se répète plusieurs fois au cours du texte. C'est une sorte de code: quand les choses ne vont pas bien, ce qui est la règle chez cette famille d'immigrants russes, tant en Pologne qu'en France, l'enfant, puis le jeune homme, et puis l'homme lèveront les yeux vers le ciel pour apporter un brin de bonheur à sa mère:

Ma mère avait déjà soixante ans et moi vingt-quatre, mais parfois son regard cherchait mes yeux avec une tristesse infinie et je savais bien que dans le soupir qui soulevait alors sa poitrine, ce n'était pas question de moi qu'il s'agissait. Je la laissais faire. Dieu me pardonne, il m'est même arrivé, à l'âge d'homme, de lever exprès les yeux vers la lumière, et de demeurer ainsi, pour l'aider à se souvenir: j'ai toujours fait pour elle tout ce que j'ai pu (Gary, 1980, p. 68).

La liaison entre mère et fils est présentée sous une lumière très positive. Le fils avoue tout faire pour lui plaire.

Cet attachement qui frôle la dévotion est montré sous un œil péjoratif dans le *Tombeau*. Si dans *La promesse de l'aube*, le lever des yeux se fait toujours dans des situations différentes, dans le *Tombeau*, la structure répétitive du refrain nous fait penser plutôt à une rengaine. Le Romain Gary personnage de Nancy Huston n'est donc pas un fils dévoué, digne d'éloges, mais un fils qui a gâché une bonne partie de sa vie parce qu'il n'a pas résisté à une mère égoïste, plutôt que dévouée.

Dans les deux exemples que nous avons étudiés, il est possible d'identifier l'un des aspects de l'ironie signalés par Linda Hutcheon: «irony is always (whatever else it might be) a modality of perception – or, better, of attribution – of both meaning and evaluative attitude» (Hutcheon, 1994, p. 122). Le jeu ironique récurrent, varié et aigu que fait Nancy Huston dans le *Tombeau* a comme fil conducteur ce caractère évaluatif: un jugement qui se construit sur une trame où se mélangent les fils de l'écriture de l'écrivaine et de l'écrivain et qui n'aboutit ni à une condamnation ni à un acquittement. Un jugement appuyé sur des commentaires qui bâtissent un cénotaphe, l'un des plus riches et des plus importants textes sur un écrivain qui a lutté désespérément contre la mort de son œuvre.

## BIBLIOGRAPHIE

GARY, Romain (1980) *La promesse de l'aube*, Paris, Gallimard, 390 p.

GRENTÉ, Georges (dir.) (1951) *Dictionnaire des lettres françaises* (vol. 1: «XVI<sup>e</sup> siècle»), Paris, Arthème Fayard.

HUSTON, Nancy (1980) *Dire et interdire: éléments de jurologie*, Paris, Payot, 190 p.

\_\_\_\_\_ (1990) *Journal de la création*, Paris, Seuil, 276 p.

\_\_\_\_\_ (1994) *La virevolte*, Arles, Actes Sud, 206 p.

\_\_\_\_\_ (1995) *Tombeau de Romain Gary*, Arles, Actes Sud, 113 p.

\_\_\_\_\_ (1998) *L'empreinte de l'ange*, Arles, Actes Sud, 328 p.

HUTCHEON, Linda (1994) *Irony's edge: The theory and Politics of Irony*, London, Routledge, 248 p.

LÉVY, Bernard-Henri (1991) *Les aventures de la liberté: une histoire subjective des intellectuels*, Paris, Grasset, 494 p.